

Botho Strauss

Iromány

Kinn ült a határban, távol a lakott területektől, ősz volt, és élete eddigi legfontosabb írására bukkant egy könyvben. Ráesteledett, és hamarosan teljesen sötét lett, hiába próbált olvasni a szabadban, ahol közel s távol nem volt mesterséges világítás, a könyvet menthetlenül sötétség burkolta, eltűnt a kezei között, és befeketedett.

Soha nem jelentett elégtételt számára, hogy másnap már a felkelő nap első sugarainál folytathatja az olvasást. Egész lényét megrázta az elkerülhetetlen megvonás: megvakulás — elválás — kasztrálás.

Csak a *nyelv* — gondolta magában —, csak ez a mindig is nyomorúságos magány volt képes téged elviselni egyáltalán. De nem is sejed, mi történne, ha ez a nyelv egyszer mindent visszakövetelne tőled, és csupán halvány lehelet maradna. Hisz nem is tudhatod, hogy mi az igazi magány, míg a távolról jövő halk bizsergést valahol a tudatod határán érzékeled. Hisz nem is sejtet, ugyan milyen lehetetlen leszel majd, ha a szavak egyszer egymás közt tovább élnek, de téged elismerés nélkül kizárnak világukból.

Biztos otthont és biztos számkivetettséget jelent, ha benne él az ember a nyelvben.

Hogy neki a szöveg nem az egyetlen pusztító láng, amely minden egyéb vágyat száraz gallyként lobogva eléget, elég gyakran megkínozza. Szöveg akar lenni és semmi más. Szégyelli magát minden másjellegű vonzalma miatt.

És mily szakadékszéli tántorgással ér fel, ha csak hanyagul, bágyadtan és keserűen dolgozik a szövegen! Nem az zavarja, hogy rosszul írnak az emberek, hanem hogy az írást rossznak tartják.

Az ember nemcsak úgy ír valamiről, hanem *megír* valamit; az ember nem valakit szeret, hanem őt (a szerelmet) szereti. A visszavágyódás sugárkoszorújával és az újfent beolvasztott személyiségjegyek mítoszával való szembesülést.

Az írás a hiány tényét jelenti. Minden hiányzik, ahol a betű van. Az eltűnt dolgok, az eltűnt test utáni vágyódás az emberi nyelv eredeti erotikája, amely csak az értelmén és a szimbólumokon keresztül talál megértésre a közvetlén ingerkibocsátás helyett (ahol kiáltásunk és beszédünk természetesen tudatalatti viselkedésmintákhoz is igazodik, mely az énekesmadarak életmódjához hasonlít, amikor kitűzik lakóhelyüket és hangjukkal folyamatosan fenntartják egymást között a kapcsolatot.)

A jel maga is természet, az írás egyben rajz is, — félig—meddig összenyomorodva — keskeny, fölfelé húzott vonal, az anyag lehelete, dísz és titok.

Az írás jegyét mindenki hordozza.

Az összegyűrt bennünk

éjszaka kisimul, egy eldobott papír,

rossz kezdősorral.

Octavio Paz: "Az író nem a parlamentről, nem a népbírásról vagy a Központi Bizottság irodáiról beszél; nem a nép, a munkásosztály és a pártok nevében szól. És még csak nem is a saját nevében. Az első dolog, amit egy igazi író tesz, hogy saját egzisztenciájában kételkedik. Az irodalom ott kezdődik, amikor felteszi az ember magának a kérdést: Ki beszél bennem, ha én beszélek ?

És Valéry azt mondja: — Az anonimitás az a paradox feltétel, amelyet a szépirodalom szellemi zsarnokának kellene kiszabnia. — Végülis — mondhatná — bennünk, saját magunkban nincs nevünk. Saját bensőjében senki sem *Ez és Ez*.

Az ember csakis irodalmi küldetése miatt ír. Az ember az eddig megírtak ismeretében ír. De azért is ír az ember, hogy idővel megteremtsen egy szellemi otthont, ahol a természetit már nem tudja magáénak.

Mit szóljon az ember az írás és az író alapvető furcsaságához? Ugyan kik vagyunk mi a hírközlési szervekkel és a jelentéktelenség hatalmával szemben? Semmik és soha semmik. Csak amikor azt mondom: én nem, és te, írás, csak világmozgások peremén létezel, mely alámerülésemet okozza, akkor jelölöm ki magunknak az épp megfelelő helyeket.

A részeg ember dagadó feje a hömpölygő áradatban, mely épp mielőtt kiáltana egyet, gurgulázva visszasüllyed a mélybe, — ez a mű elhalkulása és a szökésben elkapott képezi realizmusának magját.

Lényegtelen: súly nélküli időközben minden könyv. A beteljesített komplex, nehezen áthágható — amennyiben ezt a "belső piac" még engedi —, éppolyan kevésbé ereszt gyökeret, mint a szezon simulékony, szívesen olvasott műve. Ahol semmi nem épül, ott a vonakodó sem tudja tartani magát. Közös esnek áldozatul a sebesség uralmának, a növekvő gyorsulásnak, és a totális átmenetnek a művei. A dromokráciában (a gyorsulás hatalmi rendszerében), amelyben egyébként élünk, illetve amelyben az időt mulatjuk — amennyiben igazat adunk Paul Virilionak — az *állandóság* a törvénnyel ellenkező valami.

Itt még a legalapvetőbb igazság is csak valami rövid, "hullám"— élettartamra ítéltetett. Például így vándorol vissza a komoly ökológiai irodalom is (az ezt támogató bőséges alternatív sajtóval együtt) a könyvesboltok pultjáról a szakkönyvek polcára, ugyanúgy mint évekkel ezelőtt a baloldali szemináriumok pazar írásai is. Rövid idő alatt elege lesz a vészjóslásból, maga a mozgalom is megcsömörlik, mielőtt még bármit is tettek volna helyzetük javítása érdekében.

A megundorodás kultúránk abszolút egyeduralkodója. Ha valaha is úgynevezett katasztrófa következne be, akkor legnagyobb valószínűséggel eljönne az a pillanat, amikor már egyáltalán nem kérdezzük rá, és az ásító undor luxusára vágyunk.

Paradox módon éppen most, egzisztenciája jelentéktelenségének csúcspontján volna itt a költő órája. Semmi sem lenne most példászerűbb és hasznosabb annál az adottságánál, hogy szakít a saját idejével, és letépi a totális jelen bilincseit.

De ebben a társadalomban nem csak egy kisebbséget képviselünk—e pusztán a többi közt, az akadályoztatottak csoportját a többi közt, mely kijelentései általános érvényűségéről rég lemondott?

A gazdag hatalma, az ezer bogarasság és igazság Tarka Listája nem tett—e képtelenné arra, hogy az emberrel mint a mindig is imaginárius *egésszel* szemben excentrikus vagy avantgard hozzáállást tanúsítsunk, mely formával töltené meg?

Nem az újságírókról beszélek, akik írónak nevezik magukat, és akik mindig képesek kielégíteni “ezen napok” kíváncsalmait.

Egyedül a nehéz játékosokról, a modernnek örökségéről, a nyugtalan tradicionalistákról, a patetikus manieristákról és másokról beszélek, akik a többség szemében fölösleges nagyotmondók. És belőlük már csak kevés van, elenyészően kevés. Kifejezetten most, hogy totálissá vált a fogyasztás (és ezen a ponton semmiben sem különböznek a peremcsoportok olvasmányai az olvasóközönségétől), hiányzik egy új irodalom, amely ezen fogyasztóság határozott elvetéséből nagy és lényegi erőt merítene, és olyan áramlatot hozna létre, amely természetesen nem magát a késést indítaná meg, amely csupán töménytelen francia szemetet és beteges Artaud—foszlányokat sodor előre. De akkor, amikor maga az irodalom kívülrekedt a kultúrán, akkor lesz az irodalomban kívülálló excentrikus szerepből kitaszított.

Az új helyére a divatok és irányzatok hivatalos gépezete lépett, azaz az új helyét elsősorban az új hír tölti be. Eközben a kritikus szellem is messzemenőkéig ellenszenvenesen viseltetik az újjal szemben; éppen tanulja a korral haladva, hogy ami megvan, intenzívebben használja.

Az avantgard mozgalom azonban, melyet még nem itatott át az általánosság, ez a közbenső kacat, amely egykor az új helyére lépett, és általános értékke emelte, szükséges harci erőt követel meg feladatához.

Mégis ki hinne még oly vakon a költészet küldetésében és megtámadhatatlan meghatározásában, mint ahogy — mondjuk — egy Mallarmé tette, aki meg volt győződve arról, hogy a világ működése a könyvben fog beteljesedni. A könyvet kultúránk univerzális archív metaforájává emelni, ma éppolyan ártatlan, mint elavult magánszórakozás lenne. A fej világának működése feltehetőleg nyolcvanhét tévécsatornában végződik, és a mallarmé—i könyv a Wiscorsin egyetem egy kis, titkos körének lesz kultikus objektuma, és a világon csak ott és sehol máshol nem fogja tisztelet övezni. Ahol maga az írás vész ki a kultúra centrumából, ott az írók közül a kitagadottak: az excentrikusok szörnyű figurává válnak — a radikális, aki gyökerekbe kapaszkodik az egészében lefelé csúszó kontinensen.

Nem akarom elhinni, hogy Nietzsche betegsége, amely fokozatos agylágyulással végződött, pusztán nemi fertőzésből eredt volna. Ez mindig is a filiszter rosszindulatú misztifikációjának tűnt, melyet Nietzsche a Gonosz ellen talált ki. Esendő volt a lelke, ennek következtében kavargó, az egész író szétfeszítő az írás, amely növekvő, embertelen magányra kényszerít, belső embertelenséget és emberi ordítást feltételez — aki ilyen radikális, azt kötik a gyökerei.

Nietzsche gyakori, elragadtatott kézfogása.

Kedves agyalágyult, védelemreszoruló. Megőrzés!

Megőrzés..., de csak ha nem túl megerőltető. Az anya:

— A jobb keze a homlokán, és én felolvasok neki, ez számára a legkedvesebb dolog, és akkor mindig kezet csókol a végén, és azt súgja oda: "Hozzád imádkozom, kedves anyácskám!"

Nem motyogom a lovakat, mondja gyakorta N., mert a "szeretem"-et szájára nem veszi. Naumburgban egy tócsában fürdik, kiszolgáltatott. Anyja sehol nem találja. Aztán egy rendőr oldalán vidáman közeledik felé.

Kleist, Hölderlin, Nietzsche, Kafka, Celan — a szenvedés nagyjain kívül semmi mást nem akarunk látni bennük. Ők maradtak az egyedüli autentisták számunkra. Bizonytalanságban gyökeredző kisebb sorsunk kezei. De hogy lehet a kisszerű sorsnak búcsút inteni? Semmi sem könnyebb és hiúbb dolog, mint egy olyan kiáltás csíráját ültetni el magunkban, amelynek magját egy másik nagyságában szétfeszülő ember már elvetette. Lehet stílusokat és gesztusokat is átültetni. Akarhat az ember ezzé vagy azzá válni, mégsem nyerhet vissza semmit.

Az irodalmi szenvedély gyorsan ilyesfajta gesztusadó—készülékké válik. A Goethe—gesztus már több mint száz éve vándorol a német költőkön. A Hölderlin—gesztus, az Artaud—gesztus éppúgy védelmet nyújt ma. Ez azt jelenti: *mi* kívülállók, *mi* sízók, —te, Hölderlin és én, aki téged megismerlek.

A tiszteletnek van egy olyan formája, amelyben semmiféle alázat nincs az állhatatos nagyok iránt. Akkor elharapózik rajtunk, társadalombiztosítottakon az a követelés, hogy saját, jelentéktelen szenvedésünknek heroikus színezetet kölcsönözzünk.

A költő, mondja Valéry, azt alkotja meg, amire vágyik. Almechanizmusokat termel ki magából, melyek képesek arra, hogy az energiát, amit befektetett, visszaadják, akár többszörösen is. Mi másért kezdene műalkotásba egyik vagy másik ember, mint hogy siker esetén saját életerejét növekedését várja. Ez az elmélet kissé rómaiabb és életigenlőbb, mint

a hiányról, a megtisztulásról, a szubjektív szenvedésről vagy a társadalmi megbízatásról szóló. Mindig örül az ember az ilyen többletenergának, amit a műalkotás a világ kedvgépezetébe vezet, még ha ez csupán egy icipici lökés is. Mindig öröm szüli a széteső regényt, a fájdalmasan félbeszakított verset, a zengő labirintust, a tachisztikus nyomot. Örömet még a véres ürülékben is, amit a lamiára söprünk.

A kedvetlenségnek nincs művészete.

Az anyag és a közölt „preesztétikai parti pris—je”, amit Adorno egyszer a lukácsi irodalomelmélet szemére vetett, bizonytalanság mindig meghatározza a tömeg műalkotásban való szépítméleten érdeklődését. Mégis megijedünk, még ha csupán egy fiatal, kíváncsi közönség tartja is ezt egyöntetű kritériumnak, amikor megkérdőjelez egy könyvet vagy egy filmet. *Hát mindent el kell mondani még egyszer?* Úgy tűnik, generációink nagy esztéta tanárainak úgyszólván semmi hatásuk nincs a jelenre. Hagyomány, néhány jobb tárcán kívül, nem létezik. A fiatalok érdeklődése, mely épp elég élénk, kielégítméletlen marad. Most már semmilyen intellektuális tekintélytől nem függő vagy titokban figyelmeztetett (úgyhogy bizonyos horizontokat, mint akkoriban nálunk, nem lehetett egyszerűen elfelejteni), inkább elcsépmelt szavakkal teli, beteges egocentrikus naivitás vezérli a véleményt. Természetesen a szellemi életben sincs helye a lineáris haladó gondolkodásnak. Állapotokat és belátásokat, amik egyszer már beépültek a viszonylag széles köztudatba, el lehet, sőt átmenetileg újra el kell feledni. De az a rossz szokás, hogy egy műalkotást kizárólag kritikai használati értéke alapján vizsgálunk meg, a szubjektív „megdöbbenés” vagy a lapos szociálkriticizmus vizsgálópádmján, bizonyos mértékig aláassa a művészet szabadságmparti szimbolikus alaprendjét. Ahol még bevétel és — kijelentés — értékelés áll előtérben, és a játékban való kedvet esztétikai jelekkel és szemrehányásokkal, a szépségben való kedvet pedig romlással fenyegeti, ott a produktív gondolkodás — amivel a művészet mindenkit megajándékozhat — nem fejlődik tovább, hanem olyannyira megrövidül, hogy bizvást elcserélhető lesz a tévéember passzív archívumára.

A sofőr, aki kirakott egy busznyi színházbarátot egy cirkuszi sátor előtt, ahol egy kritikai kordarabot játszanak, maga is beül, de csak rövid időre, aztán izgatottan, de minden szó nélkül elhagyja a sátrat, és visszaül az üres buszba a kormány mögé, s felindultan és céltalanul robog a busszal az utcákon. Ugyan miért. Mert a darabban a gúny tárgya kezdettől fogva a „szokványos kispolgári levegő” volt, mert az ő otthona, az ő berendezése, ruhája, nézetei és családja került pellengérre, mert nyilvánosan megsértették.

Ha a közönség már nem hajlandó és nem képes egy darab szimbolikus nyelvét felfogni, ha a cselekmény helyét és anyagát leplezetlenül 1:1 dimenzióban saját élményszférájára és realitására vonatkoztatja, miért nem kerül végre sor a művészet naívmjának és

megszállottjának olyan lázadására, amely a színházzal való identitásának elvesztését veszélyezteti?

A műalkotás egykor a jelen totális diktatúrájától védett meg.

A XIX. század festőinek egyik csoportja, akik német—rómainak nevezték magukat, köztük elsősorban Feuerbach, a korai iparosodás “mocskos korszakától” a humanizmus ideáljai, a klasszikus olasz festészet példaképei felé fordult. Ma már semmi okunk arra, hogy az ilyen magatartást gőgös menekülési attitűddel, restauratív elragadtatással rágalmazzuk. Ahhoz a művészetbeni progressziónak többet kellene számkra jelentenie, mint most. Hogy egy műalkotás a maga idejében mennyire hordoz kongruenciát és időszerűséget, mennyire illetik meg, nemcsak technikai-formális értelemben, törtető és úttörő érdemek, már rég nem ez a legérdekesebb. Amint az ember abban, amit teremt, nyilvánvalóan “nem képes másként”, úgy bizonyos körülmények között saját korszakától való határozott elfordulásával magát különíti el furcsa fóliával kortársaitól, a többiektől, akik folyamatosan a múlt napok ütemében a forradalmi átalakulás idején az újat újjal igyekeznek kiteljesíteni. Így ma Feuerbach nagy festményein kevésbé látjuk a nemes fény monumentalitását; az ókori manir kényszere már inkább a történelmi védettség extrém álmaként tárul elénk; dicsőséges alakjai a fegyelmezett emberarcúság paranoiái, a rettentő veszteségfélelem magasztos teremtményei a remek újítások küszöbén. Ha ma a müncheni Schach—Galériában kiállított *Piéta* előtt állunk, Feuerbach anakronizmusa nyugtalanítóan hat. Az iskolás rajongás elszállt; a repedés és a forma egységét látjuk. Az ikonográfia beteljesedett, csendesen, kopottan, túlméretezve, a régi festészet pátoszmozdulatai; ugyanakkor saját magát szolgálja ki, takarékosan, az érzéki súly néhány részletével; amelyek a modern realizmushoz tartoznak, természetesen az idealista arcú realizmus-hoz, mely éppúgy megőrzi a részleteket az üres formaiságtól, mint a szemlélő túl személyes érzéseitől.

A Corpus Christinél térdeplő Mária Magdolna fejét kendővel takarva, sírva Krisztus mellére vetette magát.

Balja — erőtlen, renyhe, görbe mancs — a hulla jobb kulccsontgödrében nyugszik, úgy terül el ott, mint egy asztallap, hogy a halott húst, amit itt megsirat, nem is lehetne érzékiebben kiemelni. Így az egyik kéz csak egy élettelen anyagon nyugszik. Úgy is lehet mondani: ez a kéz úgy nyugszik a corpuson, mint egy alvó szakácsnő keze a nyújtódeszkán. A töviskorona az ágy mellett látható, a megváltó lecsüngő karja mellett, mint valami harapás, amit egy részeg még elalvás előtt tépett ki saját pofájából. Mert a szemlélőt hirtelen ellenállhatatlan kényszer fogja el, hogy ilyen pimasz összehasonlításokat tegyen, és tudja, hogy a festő

a helyes
ábrázolás
problémájához

egy korsó
rajta
egy asztal
nem
hanem

egy korsó
rajta
egy asztal
nem
hanem

egy korsó
rajta
egy asztal
nem
hanem

egy asztal
rajta
egy korsó
igen
így

valahol egy pillanatra, egy utcajelenet erejéig, hétköznapi környezetében megpillantott valamit, ami a Piéta vonalait és képleteit magában hordozza (ami ez esetben bizonyított is). Továbbá: a képletek szemei banális kifogásba ásták magukat, és a banalitásnak köszönhetnek egy új életet.

Képlet és lelet közösen képezik a mű öklét, a lökést, az áttörési erőt. Ezért keletkezik aztán a későbbi festményei láttán érzéseink azon csalóka hasonlósága a Piéta elérhetetlen, gyászoló gesztusával. Ez a gesztus csak művészettörténeti közegben létezik, egy — mondjuk —

*zum problem
der richtigen
darstellung*

*ein krug
darauf
ein tisch
nein
sondern*

*ein krug
darauf
ein tisch
nein
sondern*

*ein krug
darauf
ein tisch
nein
sondern*

*ein tisch
darauf
ein krug
ja
das*

Raffaello áhítatban és Feuerbach vonatútjain elolvadó idő-közegben. Még ideálisnak tartott emberek által tökéletesen rekonstruált és színhűen megvilágított jelenetben, amelyet filmeznek vagy fényképeznek, sem jelenne meg soha. Ilyen egy nagy képen a történelmiség, amelyet hálásan folytatunk, és amely kis időre megvált bennünket — nem a hétköznapiak és a valóság gondjaitól, ellenkezőleg, azok velünk pillantanak előre, hanem az illuzórikus optika kínjaitól, amely a fotografikus levonat totális időbeli egydimenziós síkjára kényszerített. Hát ezért veszünk mély lélegzetet egy festmény előtt, mert az kép és anti—film—kép egyszerre. Nem az írás, nem a zene, legelőször és paradox módon a festmény az, amely a vizuális szeméttől, ami bomlasztja és megterheli az érzékeket, megtisztíthat. Nincs jobb égetőkemence, mint a nagy kép imaginarius besugárzása.

Heidegger (a Herakleitosz—könyvben): “A valóságban minden lény képnélküli. Ezt igazságtalanul hiányként fogjuk fel. Elfelejtjük közben, hogy kép nélküli, így tehát megnézhetetlen, minden képpel rendelkezőnek először az okot és a szükségességet adja meg ... Minden megnézhető és megnézhetetlen, anélkül, aminek láthatónak kellene lennie, csak káprázat.”

(Különben honnan az az elhatalmasodó unalom az egyre gyarapodó pusztán megnézhető láttán, mialatt a lét hiánya nő, ami a legtöbb újabb keletű filmben érzékelhető?)

Már csak azt szeretném mondani: — egy ház. Ellenemre van ilyet mondani: — fagerendás ház, klinkertéglás, olyan kőporozású, mint a krémes, stb. Mindenfajta különösebb leírás a szétszórtság és a fölösleges információ szemetére hat, amely már épp eléggé fenyeget. Írni azt jelenti, hogy szembeszállni az individuális látással, a totális részletet el kell utasítani. Túl sokáig éltünk a differenciák gazdagságából. A Durva és az Azonos az érdekes; a Valóságos a Kevés.

Az okok zizegése: valamit csinál az ember, este kisímitja ruháját, levesz egy fedőt, vagy leejt egy sapkát, ekkor megszólal benne valami, váratlanul a zörgésben, hosszan elgondolkodik az ember. Sivatagbéli kiáltásra vágyom, ahogy azt Emond Jabés könyveiben Yukel és Sarah érezte. Párbeszéd, kiáltva, sok visszhanggal, egyik a másikra való finom halmozódásával. Olyan beszéd, amely már önmagában az önemésztés tökéletes aktusa, okos—beteljesíthetetlen szerelem.

Az abszolút ráérés, a *szabad* idő csak akkor kezdődik, amikor maradéktalanul eltűnt a várakozás.

Ernst Jünger az állandó olvasmányokról: “Ha naponta néhány téglát hozzátesz az ember, hatvan—hetven év múlva palotában lakhat.” Hogy ez valóban így van—e? Nem egy nyitott, kiégett ház előtt ül—e a tudós öreg is végül, ahol az ajtó még a sarokvasban lötyög?

Feldereng a haza (amely mégsem volt menedék), ha a “Minima Moralia”—t olvasom. Milyen lelkiismeretesen és pazarul gondolkodtak még az én időmben! Olyan, mintha azóta több generáció váltotta volna egymást.

(Dialektika nélkül egy csapásra ostobábban gondolkodunk; pedig mennie kell: nélküle!)

Nos, ehelyett néhány fiatalabb gondolkodó — szatírikus kísér bennünket, az Ethno — és — Anarcho — esszéisták, akikkel örökké meg kell alkudnunk valami kétszínűség miatt, vihogó formai vétségek a marxisták merev dogmatizmusa ellen, egyáltalán az ortodox tanítás ellen, amibe anti—fejekként túlságosan is kapaszkodtak, semhogy fantáziájuk szerény lendületet vegyen. Hogy a magát elintéző ostoba ne pazaroljon olyan sok erőt, nem erős, saját tudásszomjából fakad. Nem végzünk vívógyakorlatokat madárijesztőkre. Csak megleckéztették ezeket a fejeket és elsősorban a kritikusok; semmi megtervezett, semmi találó, sem megszabadító, sem megdöbbenő nem származik tőlük. S amíg valami nagyobb meg nem ragadja a szót, addig ez a szemérmetlen összevisszaság áll fenn.

“Jól ír a szatírikus, találóan és szellemesen!”

(Igen, így tesz. Minél szellemesebb, annál átláthatatlanabb.) “Pompás” (Igen, ez pompás az elcsigázottaknak. A maró értelem ostoba. Már kiindulópontja is felesleges. Az éleselméjűségben először maga az éleselméjű sérül meg.)

“És nekünk Sötéteknek, Korlátozottaknak és Tompáknak nem kevésbé fontos a megértés mint a Felvilágosodottaknak. Érzékenyek és Éleselméjűek számára.” (Gombrowicz, Ferdydurke)

Foucault: “Végül a gondolkodás a következő: nagyon intenzíven, egész a közelből, szinte magában elveszve az ostobaság szemlélése; az unalom, a mozdulatlanság, nagy fáradtság, megcélozott butaság, a lustaság, a gondolkodás fonákja — vagy sokkal inkább kísérője, napi hálátlan foglalatossága, ami előkészíti és feloldja.”

Milyen kevés múlhat az épp csak tűrhető intelligenciánkon; ezzel szemben a látható viselkedésen egyre több.

A mélabús gondolkodás, vagy a szenvtelen, Kierkegaard, Heidegger, Lévi—Strauss. Az anti—hetyke, ha egyáltalán beszélhetünk “anti”—ról, ez után az utóbbi száz fiatalos év után, ez után a nietzsche—i “anti”—korszak után.

Flaubert számára már túl megerőltető volt élni a vakvilágba. Barátai arról számoltak be, hogy napközben gyakran elhatalmasodott rajta az apátia és az aluszékonyosság. Sartre ezt “patetikus fásultságnak” nevezi. A szendergés ellenben minden művésznak, így az elbeszé-

lőnek is az érzékelés és az elutasítás elengedhetetlen eszköze ugyanakkor a túl közvetlen környezet szűrős konkrétsága ellen. Egyrésztől összeszedni és elengedni magukat; másrészt hanyagnak lenni az elbutulásig és a magunk feladatáig. (Benn is megemlíti társaságban fellépő beteges fáradékonyságát.)

A libáknak először repülési hangulatba kell kerülniük, mielőtt felemelkednek a talajról. A költő repülési hangulata mármost butaságból és fásultságból eredhet.

Nem tudja az ember, hogy milyen buta + mennyi kimondhatatlant árul el magáról. Minden befejezett írás nyilvánvalóvá teszi a művész számára, hogy (az írás ideje alatt) nem sejtett naivitással rendelkezett. Bármilyen komplexül átgondolt és ellenőrzött lehet a szöveg, a forma, ami a lezárást igazolja, kalandos ártatlanságot önt az egészre.

Hogy a csudában is írhattam le ilyet?

A mű vége az az egyetlen pillanat, amikor ez a sugallat megérinti a szerzőt.

A szerzőről, akiről a kritikus leszedi a kereszttvizet, végül ezt írja: "De ami a legnagyobb hibája, hogy hiányzik belőle az önirónia." De milyen többszörösen szánandónak tűnne számunkra egy olyan szerző, aki ezen nyilvánvaló gyengéit még komolyan sem gondolta.

A (kritika) szellemének intelligenciájából való leadás a szenzualizmus intelligenciája javára. Hitchcock Madarakja tovább él elevenen bennünk mint Brecht Kurázszi mamája. Az egyik mítoszainkhoz tartozik, a másik tanulmányainkhoz. A Doxa (a vélt) jár, mi pedig az ösztönök vadonjában rekedünk.

Fundálva nincs semmi. Az alapon az enyészet, a mindent felfaló alap—kép (a pusztaszimbólum, a Madarak) uralkodik. A fundált, a képzett, a csiszolt elméjű jó úton halad afelé, hogy otromba talapzat gyanánt saját magába zárkózzék.

Egyetlen megkönnyebbült alak sem emelkedik ki belőle.

Nem "két kultúra", hanem a pólus, a fogyasztói kultúra összessége egy ember fejében; Ernst Jünger és The Clash, fantasy novel és RAF, a Fekete Hírnőknő és Ozu — retrospektív beáramlása; beáramlások, melyek egymásra rakódnak, megoszlanak és keresztezik egymást.

Repedésekből, töredékekből, temperamentumokból, hiányzó kapcsolatteremtő dalokból, tudatlanságból és a totalitás mediális eljárásából álló emlékezés. Így néz ez ki a jövő művészet archaikus periódusának határain, a megújulás egy olyan korszakában, amelyet az írás uralmának feloldása, valamint a figuratív realizmus vesztesége fémjelez egy olyan korszakban, amelyben a racionális gondolkodás formái egy "diffúz és sokdimenziós gondolkodáshoz való visszatérésre" készítenek elő.

És *Kéz és szó*, a nagy Leroi—Gourhans—mű a technika, a nyelv és a művészet evolúciójáról, az emberi homlok kireteszeléséről úgy olvastatja magát, mint az utóbbi könyvek egyike, mely a "homo sapiens" megjelenésének természettörténetbeni elementáris feltételéről való

tudást még egyszer összefoglalja és továbbgondolja, hogy a közeljövő talán egy teljesen megváltozott emberének átadhassa.

Hogy a himnikus szépség, ha elég mély, a legkuszább alapon keletkezik, mindenkor a költészet legfőbb célja, a kapcsolat megpillantó szépségnek, erről újra és újra meg akarja győzni magát az ember, ha el akar menekülni a hétköznapiak rémálmaiból, a jelenkori líra formáiban nincs maradása, de a Rilkei elégiákban igen. Hogy a kisiklás is — a dagályosságot beleértve — mint erjesztőanyag elengedhetetlen egy összehasonlíthatatlan sor kapcsolódása, a diadal precíziója, a gyönyörű kisugárzás számára.

Az irodalom most alig igényli a káosz erejét. Még szubverzív fantasztikum bizonyos nyomásai és áramlatai, de aztán emberi okosságnak kellene a helyére lépnie.

Az irodalom szeretete, mely egyszer az egész Univerzumban elterjedt, hogy most végtelen lassan újra visszahúzódjék és lehetőleg Hérakleitosz néhány mondásának tömeg-koncentrátumában végződjék.

Az írás magánya a maiaknak talán még nagyobb, mint a régieknek volt, akik életükben kevés elismerést kaptak. Igaz, hogy ma mindenkit elkényeztet a jelen, de a túlélésre való bármiféle remény is tiszta becsapás.

Arnulf—Rainer kiállítás. Hogy kezd lazulni a művészet az önábrázolás végtelenjében! Az utóbbi két évtized éhségének, mely nevezetesen kíméletlenül megnőtt az osztrák művészetben, ki kell hoznia a (társadalmilag elnyomott, filozófiailag jelentéktelen, csak már a művész alakjában továbbélő) individuumból az utolsó cseppet is, hisz olykor még vallásos áhítattal is megpróbál kitérni előle. És mégis, egyik napról a másikra ez a művészet a szemlélés egy másik érájába vált, és egyszerre teljesnek és késznek hat — és egy kicsit kiábrándítónak. Ez talán azon is múlik, hogy ez az éhség, bár szenvedő, kiáltó stb., mégis mindig kifejezetten meg van győződve önmagáról, állomáshelyéről, órájáról, adásáról.

Hogy műveiben csak ritkán tűnt a *Másik* hiánya (legyenek azok arcok, vagy történetek) a művészet számára jelentős veszteség közrehatásának. Míg a momomániás gesztus minden figyelmet magának követelt, a korlátozás, amelynek sokat köszönhetett, kevésbé esett latba. Most még egyszer odanézőnk, és érzékletesebben érezzük a kor korlátozását és a műben bennelakozó erő csökkenését.

Olyan, mintha idővel a gesztus, mely akarta, maradandóbban lépne föl, míg a megteremtett, előhozott megközelítőleg sem hatna olyan erősen. Még Rainer halotti képei előtt is (és az átfestett halotti maszkok előtt) kétség merül fel afelől, hogy a tárgy hatása nem túl tolakodó—e. Bizonyára megnövelte a kiválasztott minta a gesztus tónusát, és bizonyára nem csekélyebb dolog sikerült a művészetnek, mint az élő visszatérésének belefestése ezekbe a halotti maszkokba.

Mégis, úgy tűnik számomra, hogy amit a katalógusbeli kísérszöveg “egyedülálló találékonyságnak” nevez, az alapjában véve túl könnyen megkaparintott kifejezés. (Talán időköz-

ben azt is elvárjuk, hogy a valóban gyötrő csak feltűnés nélkül és mellesleg szorongasson meg minket.)

Bekövetkezik a gesztusnak, a mulékony, pontos mozdulatnak egy korszaka, melyet ez a művészet megőriz.

De ami ezekből a művekből hiányzik, az a keletkezésük megtámadásának tere; ezen képek egyikében sincs valami lényegükkel küzdő.

Az egzisztenciális radikalizmus művészetének ezen a síkján, amely a modern és a posztmodern minden áramlatán és irányzatán keresztül húzódik, és amelyhez Rainer műve is tartozik, egyszerre azon banális dimenziónál fogva tűnik szegényesebbnek, amellyel a pusztá reflexió teremtettjei a rátalálók által rendelkeznek. Körülbelül ilyen Francis Bacon festményein a tér megteremtése, a kalitka elhelyezése és az idő foglyul ejtése — hatalmas eredetaktus, amely nélkül a mozdulatai teljességében elvesző arc soha nem jelenne meg, amely nélkül nem erednének ezek a testek élet — és halálizmok rándulásaiból, mint Jákob a harcból az angállal.

Fordította Joó Vera

A fordítás az Eötvös—Alapítvány támogatásával készült.

Botho Strauss 1944—ben született, a mai német irodalom egyik legjelentősebb képviselője. Bár regényt, novellát és esszét is publikál, hírnevét elsősorban színdarabjainak köszönheti, melyek közül **A viszontlátás** trilóglája és a **Kicsi és nagy** magyarul is megjelent. Drámái: **Besucher, Die Zeit und das Zimmer, Sieben Türen, Fragmente der Undeutlichkeit, Die Fremdenführerin.**